

# EL UNIVERSO SONORO DEL ÚLTIMO WEBERN

Mario Ros i Vidal

A partir del momento en que Webern adquiere el sistema de composición con doce notas (op.17), sus dos primeras obras de gran importancia en la historia del dodecafonismo son, tanto en lo referente a su composición como a la instrumentación, la *Sinfonía*, op.21 y el *Concierto*, op.24. Ambas son obras de un gran interés, motivo por el cual han sido largamente comentadas y analizadas desde su aparición en el catálogo del compositor. Incluso, podríamos decir, veneradas.

Partiendo no obstante de estas dos obras, nos preguntamos: ¿hacia dónde va la música de Webern?

Es en el op.26, la cantata "*Das Augenlicht*", donde usa por primera vez en su época serial dodecafónica una formación que se aproxima más al concepto de orquesta que al de conjunto instrumental y es a partir de esta obra cuando se genera una nueva mirada hacia el horizonte. Webern siente la necesidad de "aprender" a manipular el orden serial. Y es en las *Variaciones para piano*, op.27 donde empieza a desarrollar el lenguaje serial de sus últimas obras. Lenguaje concreto y personal que perfeccionará hasta llegar a un punto culminante: la *Segunda Cantata*, op.31, última obra del autor.

Webern siempre fue un compositor muy preocupado por el resultado sonoro de sus obras. En estas últimas piezas es donde coincide mejor la especulación teórica con la percepción real de las formas seriales. Los intentos del op.21 y, sobre todo, del op.24 pueden ser más especulativos, puede que incluso más brillantes desde el punto de vista teórico. Pero también encontramos teoría y especulación en las últimas obras y, sin embargo, el resultado sonoro sale ganando. Sonoridad de la música del genial compositor que fluye de una manera limpia y fascinante. Podemos afirmar que Webern en estas últimas obras ya "domina" la serie. Y la domina para crear belleza.

Un primer aspecto a considerar, común a todas las composiciones, es el espacio sonoro. ¿Cuál sería, no obstante, esta noción dentro del serialismo en general? ¿Cuáles son los elementos decisivos cuando la técnica serial se convierte en sonido?

“La série apparaît tout d’abord comme un principe d’organisation hiérarchique des différents sons qui la constituent; et (...) elle sert de base à un engendrement fonctionnel de l’énoncé musical qui s’étend à la totalité de l’œuvre. De ces deux éléments essentiels l’on peut déduire les principales caractéristiques du traitement de l’espace sonore, tel qu’il résulte de la mise en œuvre du principe sériel.”<sup>1</sup>

Esta noción de espacio sonoro en el serialismo, de la cual nos habla Bayer, la encontramos, en Webern, aplicada a la perfección ya en la elaboración de las series. En las cinco obras que nos ocupan, la serie se convierte en un claro principio organizador debido a su constitución interna. Cada serie genera un continuo de relaciones que dan cuerpo a la obra. Webern las construye de forma meticulosa y, para obtener un máximo control, intenta no cargarlas de elementos dispares. Así, en la mayoría de los casos, están formadas por pocos elementos pero fuertemente relacionados entre sí.

Aquí ya empieza a ir a la deriva el “viejo” concepto de máxima diversidad que aparece siempre en los postulados del dodecafonismo desde sus orígenes. De hecho, si el dodecafonismo aparece históricamente como un método para organizar los sonidos fuera de la tonalidad, uno de sus principales objetivos será evitar la percepción de notas principales sobre notas secundarias (debido a que éstas implican conceptos puramente tonales: por ejemplo, tónica-dominante). Por tanto, el dodecafonismo se convierte rápidamente en una organización interválica en lugar de ser una organización de alturas absolutas, ya que todas las notas tienen la misma importancia. No hay, pues, nota principal. El dodecafonismo weberniano, en cambio, obtiene una sonoridad marcada especialmente por la coherencia, pero al mismo tiempo pierde en diversidad a causa de los pocos elementos que lo configuran. El hecho de construir las series con un mínimo número de intervalos parece entrar en contradicción con el principio diversificador del dodecafonismo. Y es que Webern, en estas últimas obras, trabaja intensamente en la búsqueda de relaciones seriales entre los sonidos y lo hace de una forma que no se aleja tanto de los principios de contraste del tonalismo como una lectura/audición rápida de las partituras nos podría hacer creer. Así, elementos de la dialéctica formal que se habían perdido en el atonalismo, reaparecen a partir de una dialéctica puramente serial.

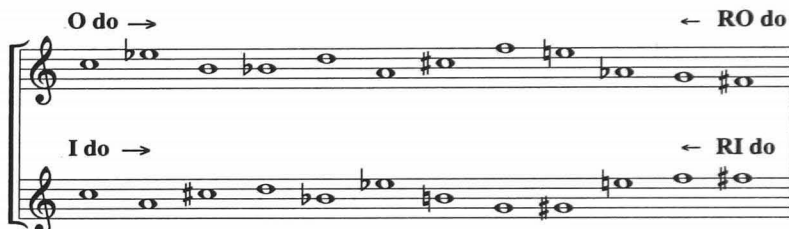
Para ilustrar dicha afirmación podemos centrarnos en el primer movimiento de la *Segunda Cantata*, op.31. El movimiento está estructurado desde el punto de vista serial con

---

1. Francis Bayer. *De Schönberg à Cage. Essai sur la notion d'espace sonore dans la musique contemporaine*, Ed. Klincksieck, París, 1987, pág. 37.

una sola transposición de la serie a partir de la nota do (O do), su inversa, también a partir de la nota do (I do), y las retrógradas de ambas (RO do y RI do).

**Serie de la Segunda Cantata op.31**



*Transposiciones de la serie usadas en el primer movimiento del op.31*

La organización serial, por tanto, se produce a partir de un material mínimo y la melodía es construida a partir de las mismas series. Incluso podemos constatar un hecho completamente sorprendente en la estructuración de este primer movimiento, ya que esta estructuración se basa en un esquema A B a' A, el cual nunca había aparecido de una forma tan clara en anteriores obras del compositor. Lo vemos en la reducción serial (compás 8), cuando la melodía con la que empieza el bajo aparece, al final del movimiento, en forma de *reprise* nota por nota (compás 39), gracias al uso no sólo de la misma forma melódica, sino también de la misma serie (O do). (Ver reducción serial, páginas 28 y 29).

*Esquema serial del primer movimiento de la Segunda Cantata, op.31*

**A**

compás 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25

I do RO do O do RI do I do RO do O do I do

O do RI do I do RO do O do RI do I do

**B**

compás 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48

RO do O do RI do I do RI do

acorde O do RI do I do acorde O do

Debido a este uso de un material mínimo y constantemente interrelacionado, existe la posibilidad de encontrar otras estructuraciones cuando analizamos este primer movimiento. Si observamos la reducción serial, la voz es en B, por ejemplo, el movimiento retrógrado por ampliación de A; y la melodía que había cantado el bajo en A, aparece en B con el clarinete y el violín solo contrapuntando la voz. No obstante, el uso de la repetición melódica en la voz de bajo (compases del 8 al 12 y *repris* del compás 39 al 44) configura en la audición una clara forma ternaria, a la que se le puede añadir la repetición de la melodía instrumental de la introducción -flauta, violín solo y clarinete- (compases del 1 al 7) que aparece de nuevo en la voz (en los compases del 26 al 38). Esta última repetición es, pues, más sutil, aunque no deja de ser A. Por eso la hemos denominado a'.

Otra aproximación a conceptos tonales a partir de un pensamiento puramente serial y se encuentra en la armonía de la pieza. Webern aprovecha la constitución de la serie para crear cuatro acordes de seis notas, con la particularidad de que se pueden reducir a dos.

Serie original:	do - mi $\flat$ - si - si $\flat$ - re - la	—	do $\sharp$ - fa - mi - la $\flat$ - sol - fa $\sharp$
Acordes O:	la - si $\flat$ - <u>si</u> - do - re - mi $\flat$	y	mi - fa - fa $\sharp$ - sol - la $\flat$ - <u>do<math>\sharp</math></u>
Serie inversa:	do - la - do $\sharp$ - re - si $\flat$ - mi $\flat$	—	si - sol - la $\flat$ - mi - fa - fa $\sharp$
Acordes I:	la - si $\flat$ - do - <u>do<math>\sharp</math></u> - re - mi $\flat$	y	mi - fa - fa $\sharp$ - sol - la $\flat$ - <u>si</u>

Observamos que el primer acorde de la serie original sólo varía en una nota respecto al primer acorde de la serie inversa (si en la original y do $\sharp$  en la inversa). Y que estas notas son, al mismo tiempo, las únicas que diferencian el segundo acorde de la serie original del segundo acorde de la inversa. Así pues, tenemos un acorde principal (AP) que puede aparecer con la nota si o la nota do $\sharp$  como sexto sonido; y un acorde secundario (AS), de cinco sonidos, que también puede aparecer con la nota si o la nota do $\sharp$  como sexto sonido. Ya tenemos pues una armonía dual a partir de conceptos puramente seriales.

*Acorde principal y secundario del primer movimiento del op.31*

The image displays musical notation for the first movement of Op. 31 by Webern. At the top, a single staff shows a melodic line with two specific notes highlighted and labeled 'O do' and 'I do'. Below this, four chord diagrams are presented, each on a five-line staff. The first diagram is labeled 'AP (con si)' and shows a chord with a flat key signature and a natural sign on the sixth line. The second is 'AS (con do #)' with a sharp key signature and a sharp on the sixth line. The third is 'AP (con do #)' with a flat key signature and a sharp on the sixth line. The fourth is 'AS (con si)' with a sharp key signature and a natural sign on the sixth line. Each diagram shows a unique combination of five notes across the staff, with the sixth note being the variable 'si' or 'do #'.

En todo el movimiento no existe ninguna otra armonía que no sea la de estos acordes, a excepción del último. Este está formado por las doce notas y, por tanto, a partir de la unión de los dos acordes.

Como hemos podido constatar, el estudio del principio estructural de las series y de la dialéctica serial en general es primordial en la realización de un amplio análisis de las composiciones del autor vienés. Así pues, si desglosamos el espacio sonoro en distintos parámetros y deducimos de ellos su carácter serial, podremos empezar a profundizar en la cuestión de cuál es el universo sonoro en las cinco últimas obras de Webern.

En lo referente a la melodía, tendremos que identificar el tema con la serie debido a dos factores:

a) El poco uso de melodías claramente audibles. Hay algunas excepciones, como pueden ser la primera variación del op.30, los fragmentos de voz solista de las cantatas o la exposición del tema y variaciones del tercer movimiento del op.27.

b) El uso lineal que Webern acostumbra a hacer de las series, huyendo por sistema de la construcción de cualquier elemento temático a partir de la mezcla de distintas transposiciones de la serie.

Lo que sí encontraremos, una vez comprobada cada serie, es la tendencia a construir líneas melódicas a partir de intervalos grandes. Sobre todo séptimas y novenas, evitando en la mayoría de los casos los semitonos (que nos pueden recordar el cromatismo, muy usado en el tonalismo más elaborado y en la atonalidad).

Desde el punto de vista armónico, la construcción de acordes de 3 y 4 notas es lo que predomina en Webern. Normalmente, los encontramos formados por notas correlativas de la serie y, siempre, el número de diferentes acordes en una obra es mínimo. En todos los casos, podemos observar un meticuloso trabajo con el objetivo de poder presentar al oyente armonías parecidas. Además, Webern no sólo es muy meticuloso en la selección de las notas que forman un acorde, sino también en su tratamiento instrumental. Acostumbra a colocar un acorde dentro de una misma familia tímbrica y nunca tiende a la dispersión de los elementos que lo forman. La orquestación siempre ayuda en la percepción del acorde que realmente hay escrito. En el mismo ejemplo del primer movimiento de la *Segunda Cantata*, op.31, podemos comprobar cómo todos los acordes están producidos por uno de los tres bloques de tímbrica distinta existentes en la pieza. Un primer bloque configurado por instrumentos de viento: saxofón, clarinete bajo, trompeta, trompa, trombón y tuba; un segundo bloque que lo forman las cuerdas: segundos violines, violas, violonchelos y contrabajos; y un tercer bloque formado por el arpa y la celesta (véase reducción serial). El uso de una misma familia para cada acorde

# QUODLIBET

ayuda a su clara percepción en la audición de la partitura. Los instrumentos de la orquesta han sido escogidos, por tanto, a partir de las armonías que la serie genera.

## Segunda Cantata op. 31 (primer movimiento)

Anton Webern

**A**

1 **I do** flauta 7 8 10 11 **RO do** solo violín (12) 11 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1 **O do** clarinete (1) 3 4 **voz (bajo)** 2 3 4 **I do**

**AP (con do #)** **O do** **RI do** **cuerdas** **arpa / celesta** **viento** **cuerdas (pizz.)**

**AP (con si)** **AS** **AS** **AP (con do #)** **AP (con do #)**

**9** **RI do** **I do** **B**

**(bajo)** 5 6 7 8 9 10 11 12 (12) 11 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1 **voz (bajo)** **AP (con do #)**

**arpa / celesta** **cuerdas** **AS** **AS** **AP (con si)**

**14** **RO do** **O do** **RI do** **solo violín** **cuerdas**

**AP (con si)** **clarinete** **(voz (bajo))** **AP (con do #)**

# EL UNIVERSO SONORO DEL ÚLTIMO WEBERN

22 O do I do a' RO do

(bajo) 3 2 1 trompa 3 4 5 6 7 8 9 10 11 cuerdas (pizz.) 7 8 9 10 11 12 voz (bajo) 12 11

AP (con do #) AS (con si) AP (con si)

32 A O do

(bajo) 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1 I do

RI do 10 11 12 cuerdas (pizz.) 6 7 8 9 10 11 viento 4 3 2 1

AS (con si) AP (con do #) AP (con do #)

41 RI do I do RI do

(bajo) 6 7 8 9 10 11 12 cuerdas 2 voz (bajo) 12 11 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1 solo violín 12 flauta 1 clarinete 1 arpa / celesta 3 viento 7 6 5 4 3 2 1

arp./cel./1.vl.(pizz.) 12 11 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1

AS (con si) AP (con si) AP (con do #) AP y AS (con si y do #)

## Reducción serial del primer movimiento de la Segunda Cantata, op. 31

Sobre este punto, las *Variaciones para orquesta*, op.30 son un ejemplo muy ilustrativo: la orquesta consta de cuatro instrumentos de madera (flauta, oboe, clarinete y clarinete bajo) y cuatro de metal (trompa, trompeta, trombón y tuba baja), y los acordes (normalmente de cuatro notas) siempre se encuentran dispuestos o en una de estas dos familias orquestales,



en la cuerda, o bien en el arpa o en la celesta. En este caso, nos encontramos frente a una serie cuyo isomorfismo implica que la segunda mitad es la inversa retrógrada de la primera. Webern parte la serie, por razones estructurales de la obra, en tres fragmentos iguales, y cada una de estas partes genera un acorde de cuatro notas. Como podemos comprobar, el resultado es que de los tres acordes teóricos que se generan, el primero y el tercero son iguales (acorde A), y el segundo, aunque distinto, es parecido (acorde B). Dichos acordes son usados por Webern en la 1ª, 2ª y 5ª variación de la obra. Como en el caso anterior, nos encontramos frente a una armonía basada en sólo dos acordes de morfología parecida. Dualidad armónica, por tanto, dentro de una sonoridad general completamente compacta.

**Variaciones para Orquesta, op. 30**

Original → ← Inversa

Acorde A Acorde B Acorde A

*Serie y acordes de las Variaciones para Orquesta, op.30*

Otro procedimiento armónico resulta de la superposición lineal de cuatro voces, cada una con una transposición diferente de la serie o de su inversa. En la aplicación de este procedimiento son de mucho interés los pasajes corales del primer movimiento de la *Primera Cantata*, op.29, por la economía de armonías a partir de la simultaneidad de dos series originales y dos inversas. También son de sumo interés los pasajes corales del quinto movimiento de la *Segunda Cantata*, op.31, donde el esquema serial provoca que siempre suene el mismo acorde en toda la parte coral, ya que las cuatro voces del coro mixto se forman a partir de cuatro transposiciones (siempre a la misma distancia) de la serie, generando constantemente el mismo tipo de acorde de cuatro notas.

La técnica más apreciada por Webern, no obstante, ha sido siempre el contrapunto. Y así como en las *Variaciones para piano*, op.27, destaca un trabajo serial más de tipo lineal, serie tras serie, donde se investigan sobre todo las posibilidades de los “Spiegelbild” (imagen en el espejo) con distintas simetrías; es en el *Cuarteto de cuerda*, op.28 donde encontramos un trabajo puramente contrapuntístico. Webern vuelve a escoger, como en la obra anterior, un solo timbre. En este caso, el cuarteto de cuerda. Y es impactante la comparación de este



cuarteto con las obras anteriores escritas para la misma formación instrumental. Aquí, Webern renuncia al gran trabajo tímbrico que había realizado en las *Cinco piezas para cuarteto*, op.5, y en las *Seis Bagatelas*, op.9, y se concentra en el aspecto contrapuntístico y en la simultaneidad de las distintas voces. El primer movimiento consta de una exposición lineal de la serie en alturas fijas (creando un espacio sonoro de sólo doce alturas fijas), y cinco cánones a dos voces. En el segundo movimiento –un claro A B A– nos encontramos con un hermético y a la vez interesantísimo trabajo de canon doble encerrado en una especie de círculo mágico (partes A), y otro canon doble de estructura no tan rígida en la parte central del movimiento. En el tercer movimiento, Webern establece una especie de forma de arco que podríamos esquematizar como un A B C D A', en la cual A y A' son cánones dobles con espejos, en los que encontramos un cierto paralelismo respecto al segundo movimiento de la misma obra; B y D son partes formalmente más libres, y C es un canon a cuatro voces. El resultado es un profundo trabajo sobre las posibilidades contrapuntísticas de la serie que, junto al canon riguroso por movimiento contrario del segundo movimiento del op.27, forma un verdadero compendio contrapuntístico de vital importancia de cara a la composición de las tres obras siguientes. El propio Webern indica en cartas dirigidas a Hildegard Jones<sup>2</sup> y a Willi Reich su especial interés en la aplicación de las antiguas formas contrapuntísticas a su lenguaje serial. Refiriéndose al tercer movimiento de la *Primera Cantata* escribe: "... El trozo me ha dado trabajo. Su construcción es la de una fuga a cuatro voces: pero no ha sido fácil mantener toda la libertad de movimiento en el rigor, para que no puedan acusarme de retórica. Así, de hecho, se ha convertido en algo totalmente diferente: un *scherzo* a base de *variaciones*. ¡Sin embargo es una *fuga*! ..." <sup>3</sup> Nos encontramos frente a una fuga doble a cuatro voces para coro, soprano solista y orquesta. En la *Segunda Cantata* destaca el contrapunto del tercer movimiento, y, sobre todo, el canon riguroso a cuatro voces del sexto movimiento, donde además de las relaciones canónicas normales, hay un interesante juego de relaciones seriales entre las distintas voces.

En lo referente al ritmo, el trabajo más elaborado se encuentra en las *Variaciones para orquesta*, op.30. Dos células rítmicas de cuatro notas generan toda la obra. Como en otras obras, veremos manipulaciones típicas del contrapunto, como son la aumentación y la disminución. Lo que causa más impacto es, no obstante, que en esta obra todo se genera a partir de estas dos células iniciales. El trabajo podría parecer idéntico al realizado con este parámetro en el primer movimiento del *Concierto para nueve instrumentos*, op.24. Allí, las células

2. Poetisa y amiga de Webern, autora de los textos que Webern usará para sus dos Cantatas, además de los op.23, 25 y 26.

3. Claude Rostand: *Anton Webern*, Ed. Alianza, Madrid, 1986, pág. 129.

se sobreponen y pelean entre ellas en un juego de tensiones constantes. En cambio, en las *Variaciones para orquesta*, la exposición de estos ritmos básicos es mucho más serena y clara para el oyente. Los ritmos no llegan a entremezclarse furiosamente. Simplemente se desarrollan de una manera ordenada y mucho más coherente. Sobre todo en lo que se refiere a la percepción de dichos ritmos constantes. El primer movimiento del op.24 tiende a mezclar. El op.30 tiende a “contar” o, por qué no, a “ordenar”.

Para estudiar el timbre, nos centraremos en las tres últimas composiciones orquestales. La *Primera Cantata*, op.29 y las *Variaciones*, op.30, tienen casi la misma plantilla. Flauta, oboe, clarinete y clarinete bajo, para las maderas; trompa, trompeta y trombón –las *Variaciones* tienen un cuarto instrumento de metal: la tuba baja–; timbales, celesta, arpa y cuerda. Una mandolina, instrumentos de percusión, el coro y la voz solista (soprano) son lo que diferencia la *Cantata* de las *Variaciones*. La evolución en el uso de la orquesta en estas últimas obras, se puede resumir de la siguiente manera. En “*Das Augenlicht*” (op.26), el coro siempre es una parte independiente que se complementa con la orquesta. Las partes corales nunca son dobladas por ningún instrumento. Todo fluye complementándose. En la *Primera Cantata*, en cambio, eso ya no es así. En el primer movimiento encontramos también que las partes corales contrastan con las partes orquestales, y en el segundo movimiento vemos como la parte solista está concebida como un añadido contrapuntístico a las cuatro partes instrumentales. Estos dos movimientos tienen un tratamiento parecido al de “*Das Augenlicht*”. El tercero, no obstante, es a cuatro partes, y tanto la parte solista como el coro –en la mayoría de sus intervenciones– se encuentran doblados por algún instrumento de la orquesta. Voces y orquesta se suman con el objetivo de enriquecer la sonoridad. Esta es más llena, y el recurso de dejar las voces solas sin ningún instrumento que las doble –cuando sucede– aumenta el contraste respecto a las partes dobladas. Las voces sin doblamiento instrumental se convierten en un recurso más dramático, ya que dejar las voces solas era un recurso formal generalizado en toda la obra anterior.

La orquestación de las *Variaciones*, op.30, es aún más clara. Su escritura es limpia y transparente. Plástica. El dominio de los recursos orquestales aparece en la belleza que surge de cada compás.

En lo referente a la *Segunda Cantata*, Webern hace uso de todas las técnicas adquiridas anteriormente. Conviene, sin embargo, destacar un detalle: la orquesta es más numerosa –sobre todo las maderas, que pasan de ser las cuatro de las últimas obras a ser ocho– y cada uno de los seis movimientos tiene una orquestación distinta (véase el esquema de la instrumentación de la *Segunda Cantata*). La obra gana en color y expresividad, teniendo momentos de verdadera música de cámara (Segundo movimiento). Podemos observar cómo en nin-

gundo de los seis movimientos de que consta la obra, Webern usa el total de los recursos instrumentales de que dispone, por lo que cada movimiento tiene su propia sonoridad.

1er movimiento	2º movimiento	3er movimiento	4º movimiento	5º movimiento	6º movimiento
Flauta Saxofón en mi ♭ Clarinete en si ♭ Clarinete bajo si ♭	Clarinete en si ♭ Clarinete bajo si ♭	Flauta Oboe Corno inglés Saxofón en mi ♭ Clarinete en si ♭ Clarinete bajo si ♭ Fagot	Piccolo Flauta Oboe Saxofón en mi ♭ Clarinete en si ♭ Clarinete bajo si ♭ Fagot	Piccolo Clarinete en si ♭ Clarinete bajo si ♭	Oboe Saxofón en mi ♭ Clarinete en si ♭ Clarinete bajo si ♭
Trompa en fa Trompeta en si ♭ Trombón Tuba	Trompa en fa Trompeta en si ♭	Trompa en fa Trompeta en si ♭ Trombón Tuba	Trompa en fa Trompeta en si ♭ Trombón	Trompa en fa Trompeta en si ♭ Trombón	Trompa en fa Trompeta en si ♭ Trombón
Celesta Arpa	Celesta Arpa Campana	Celesta Arpa	Celesta Arpa Glockenspiel	Celesta Arpa	
Bajo solista	Bajo solista	Soprano solista Sopranos I y II Contraltos	Soprano solista	Soprano solista	Sopranos Contraltos Tenores Bajos
Violín solista	Viola solista Violonchelo solista			Violín solista	
Violines II Violas Violonchelos Contrabajos		Violines I Violines II Violas Violonchelos	Violines I Violines II Violas Violonchelos	Violines II Violas Violonchelos	Violines I Violines II Violas Violonchelos

*Esquema de la instrumentación de la Segunda Cantata, op.31*

Respecto a las dinámicas, Webern siempre trabaja con flojos (*p*, *pp*) y fuertes (*f*, *ff*); el término medio no existe para el compositor vienés. Como en los demás parámetros, la diversidad surge directamente de la combinatoria y nunca de un elevado número de elementos. Ésta sería, en síntesis, una de las principales características del mundo sonoro weberniano. La diversidad a partir de la extrema elaboración de un mínimo número de elementos. Una diversidad, por tanto, controlada al máximo. En el fondo, una diversidad unificadora, perceptible y ordenadora.

Webern impregna su serialismo de una intensa voluntad estética. En estas últimas obras, en las que se muestra un claro dominio del pensamiento serial, es donde mejor se vislumbra un Webern no tan sólo preocupado por la evolución de su lenguaje compositivo, sino también, en gran medida, por el resultado final de su obra. Es decir, por la magia de una sonoridad limpia y bella dentro de los cánones del nuevo lenguaje serial. Es el Webern maduro y genial que, así, se muestra a la historia como uno de los compositores más fascinantes de la primera mitad de este siglo. ■